

Faire théâtre de la crise

Entretien avec Pascale Goetschel et Emmanuel Wallon
Propos recueillis par Lisa Pignot

Relégué à l'inessentiel durant la crise sanitaire et récemment fragilisé par les coupes budgétaires annoncées pour 2024, le théâtre public ne cesse d'essayer de nouvelles tempêtes. Pourtant, malgré sa perte de centralité depuis la fin du XIX^e siècle, sa résilience tend à donner raison au paradoxe formulé par Jean Vilar en son temps : « Tant que le théâtre est en crise, il se porte bien. »

L'Observatoire **À quoi fait-on référence lorsque l'on parle de théâtre public et surtout d'un théâtre « de service public » ?**

Pascale Goetschel Il faut commencer par souligner que l'appellation « théâtre public », en France, ne se limite pas aux seuls théâtres nationaux ou centres dramatiques nationaux, mais englobe également toutes les scènes soutenues par l'État et les collectivités territoriales, sans compter la multitude de compagnies qui font aussi œuvre de service public. Le théâtre dit « de service public », tel que nous l'entendons actuellement, répond à une double fonction, à la fois artistique et civique : rendre possible la création dramatique, supposée

de qualité, et travailler à sa diffusion au sein de la société. Il s'est forgé au fil des ans contre le théâtre commercial, lucratif, trop lié à la seule fonction de divertissement des masses, et cela a justifié l'octroi de subventions.

Cependant, le « théâtre public » peut aussi être envisagé de manière plus complexe. Pourquoi ? Parce qu'en France, au XVII^e siècle, existaient des théâtres de prestige qui bénéficiaient déjà de subsides de l'État royal, puis des théâtres jouissant du système du privilège – ce qui signifie qu'ils étaient les seuls à pouvoir pratiquer un théâtre parlé ou chanté dans un système hiérarchisé –, entre 1806-1807 et 1864, sans que le soutien financier ne préjuge du caractère de service public.

On peut d'ailleurs lire toute la première partie du XIX^e siècle comme une lutte des petits théâtres contre les théâtres dits privilégiés⁰¹. Il y a aussi, tout au long du XIX^e, quantité de théâtres municipaux, très populaires dans les villes, qui remplissent déjà une forme de « service aux publics » en offrant l'accès à des spectacles variés tandis que des tentatives de « théâtres populaires », en particulier depuis les années 1860 et davantage dans les années 1890-1900, se multiplient. Après la Première Guerre mondiale, si nombre de salles se sont transformées en cinémas, la recherche d'un « théâtre public » passe par différents biais – subventions d'État à un niveau modéré, politiques municipales, mouvements d'éducation populaire... – tandis que demeurent des théâtres nationaux de prestige.

L'institutionnalisation d'un théâtre public est donc bien antérieure à ce qui se passera après la Seconde Guerre mondiale avec la création des centres dramatiques nationaux⁰².

Emmanuel Wallon Effectivement, les débats sur l'importance d'un théâtre accessible au peuple et la nécessité d'une offre soutenue par l'État et les collectivités locales remontent bien avant la « décentralisation dramatique » impulsée par Jeanne Laurent sous la IV^e République⁰³. Ce sont néanmoins les déficits récurrents ou persistants qui ont incité les milieux artistiques et certains représentants du monde politique et administratif à se réclamer de la notion juridique de service public, illustrée ensuite avec panache par une personnalité telle que Jean Vilar⁰⁴. Mais la reconnaissance du caractère public d'une activité économique passe par la démonstration de son intérêt général, d'une utilité sociale qui requiert la contribution de tous à l'entretien de ce service. Construire la légitimité de la subvention implique de la justifier. Il ne suffit plus d'invoquer l'intérêt général en son principe, il faut démontrer qu'il se concrétise dans l'activité même, à commencer par la réunion d'un large public. Le fondement de cette exception au droit commun repose sur deux types de critères : le premier est celui de l'excellence, plus exactement de la prévalence des « intérêts artistiques sur les intérêts commerciaux de l'exploitation », introduit

dans l'arrêt Léoni du Conseil d'État⁰⁵ ; le second est évidemment le caractère le plus étendu et le plus divers du public auquel il se destine.

Les tenants d'un théâtre de service public ont parfois joué jusqu'à l'excès de la magie des mots. Parler de « théâtre public » (plutôt que « subventionné » ou « subsidié ») permet de concentrer tout un champ sémantique en combinant, d'un côté, ce qui relève de la responsabilité publique de l'État ou de la collectivité et, de l'autre, ce qui suggère l'assistance au spectacle, le public physique. Cette polysémie a bien des avantages dans une ère où le théâtre perd la position centrale qu'il occupait au cœur de la vie sociale mais veut s'affirmer porteur d'une mission salvatrice pour la conscience commune.

Quand on prête au théâtre la qualité d'être un « art politique », est-ce sa vocation à rassembler qui est en jeu ?

P. Goetschel Le théâtre comme art de la *polis* comporte une dimension civique, régulièrement convoquée en référence à l'Athènes classique, parce qu'elle permet *de facto* de produire de l'institution théâtrale. Ce seront, à la fin du XIX^e, les petits théâtres populaires qui prolifèrent en banlieue, puis le fameux Théâtre du peuple à Bussang, le Théâtre national populaire de Firmin Gémier au Palais du Trocadéro en 1920 qui, lui-même, succède au Théâtre national ambulant, etc. Fort de cet idéal de vouloir apporter le théâtre au peuple, les pouvoirs publics, sous le Front populaire, proposent des formes inédites de soutien gouvernemental, telles que des aides à quelques troupes produisant du théâtre radiodiffusé au moment de l'Exposition internationale de 1937. En 1936, dans la grande enquête de *Comoedia*, « À temps nouveaux, arts nouveaux », les auteurs, essayant de concevoir ce que pourrait être ce théâtre de rassemblement, ont proposé des orientations diverses : privilégier le théâtre ambulant ou de plein air, jouer les œuvres dramatiques dans de très grandes salles (par exemple au Vel' d'Hiv'), imaginer, comme Charles Dullin, des « préfectorats artistiques ». Donc, avant même le TNP de Vilar et la création des centres

01 Voir J.-Cl. Yon, *Une histoire du théâtre à Paris. De la Révolution à la Grande Guerre*, Paris, Aubier, 2012.

02 Voir P. Goetschel, « Le "service public du théâtre" : une histoire française », dans *L'Artiste, l'administrateur et le juge. L'invention du service public culturel. Le rôle du Conseil d'État*, Colloque, Paris, Conseil d'État et Comédie-Française, 26 et 27 novembre 2021, Comité d'histoire du ministère de la Culture, Éditions La Rumeur libre, 2023, p. 99-120.

03 Voir S. Nicolle, *La tribune et la scène. Les débats parlementaires sur le théâtre en France au XIX^e siècle (1789-1914)*, thèse de doctorat sous la direction de Jean-Claude Yon, Université de Versailles Saint-Quentin-en-Yvelines, 2015 : <https://tel.archives-ouvertes.fr>

04 J. Vilar, *Le Théâtre, service public*, Paris, Gallimard, 1975.

05 CE, 21 janvier 1944, sieur Léoni.

Les tenants d'un théâtre de service public ont parfois joué jusqu'à l'excès de la magie des mots.

dramatiques nationaux en 1946, existe cette idée que le théâtre est l'art du rassemblement.

Mais, en arrière-plan, demeure toute l'ambiguïté du mot « peuple ». Qui désigne-t-on ? Le plus grand nombre ? Les classes populaires à éduquer politiquement ? La communauté locale ou nationale rassemblée ? Le mélange des groupes sociaux ? Le public ouvrier ? Rappelons que, même au temps des centres dramatiques nationaux, celui-ci n'était pas majoritaire. C'était plutôt un public de classes moyennes portées par l'essor des métiers du secteur tertiaire, en lien avec la montée en puissance de la scolarisation secondaire et supérieure. L'élan culturel accompagnait l'élan social. Or, depuis plusieurs décennies, existe une sorte de nostalgie pour un public populaire que l'on aurait perdu et qui aurait été présent aux débuts de ce théâtre de service public. Il y a là une mythologie des premiers temps du « service public » d'après-guerre, non dénuée d'ambiguïté.

E. Wallon L'ambiguïté à cet égard s'approfondit à l'époque actuelle, car c'est justement quand il devient difficile de cerner le peuple, de le définir socialement et statistiquement, de l'identifier à un récit qui le ferait coïncider avec la nation, que l'on invoque plus bruyamment son nom. C'est pourquoi les discours qui déplorent la perte de la vocation populaire du secteur subventionné sonnent un peu faux à mes oreilles. Ils idéalisent ce que furent ces institutions – y compris dans les années glorieuses de la décentralisation dramatique –, mais ils fantasment aussi un peuple qui subsumerait les différences, les catégories et couches qui le composent.

Sous la V^e République – de Malraux à Lang et même au-delà, à travers la reprise des thèmes de démocratisation et de décentralisation – les

metteurs en scène du théâtre public ont assumé un rôle plus général dans la promotion de l'idée d'un service public de la culture. Leurs écrits et discours les posèrent en défenseurs d'une mission civique de premier plan, visant à accomplir, dans le domaine de l'art, ce que la III^e République avait entrepris en matière d'éducation. De nos jours, ce sont les programmateurs placés à la tête des scènes nationales, des scènes conventionnées, des théâtres de ville ou d'autres structures labellisées qui endossent cette fonction tribunitienne, consistant à rappeler la responsabilité de l'État et à interpellier les élus territoriaux lorsqu'ils empiètent sur l'autonomie des artistes ou qu'ils réduisent leurs aides à la création. Ils redoublent d'alarmes à l'heure où le ministère de l'Économie et des Finances impose des coupes budgétaires drastiques.

Comment qualifieriez-vous le moment de crise que traverse actuellement le théâtre public ?

E. Wallon La crise revêt tout d'abord un aspect existentiel, spectaculairement révélé par la pandémie de Covid-19, lorsque le caractère essentiel ou inessentiel de certaines activités fut mis en examen. Le fait que la « culture sur canapé », trustée par les services de vidéo à la demande, ait continué de progresser dans d'importantes proportions à la suite des confinements a amplifié l'angoisse des professionnels du spectacle quant à la place occupée par leurs disciplines (théâtre, danse, arts du cirque et de la rue, marionnettes...), qui impliquent non seulement de sortir et de se réunir, mais aussi d'investir des espaces publics. Grâce aux subventions, les lieux de spectacle ont moins pâti de leur fermeture que les compagnies indépendantes, la chair vive de ce marché, dont la production fut entravée et la diffusion bloquée, ce qui a aggravé les disparités au sein du milieu. La perception de cette menace vitale a peut-être alimenté un phénomène de surpolitisation. Pour montrer que l'on touche bien à l'essence du politique quand on évoque le destin de la cité sur une scène de théâtre, grande est la tentation de mettre en avant les questions brûlantes du moment : les inégalités sociales, les méfaits de la domination masculine, le contexte postcolonial, les revendications identitaires, la condition des migrants, etc. Il y aurait lieu de s'en féliciter sans frein si la fonction critique et la dimension poétique de la pratique théâtrale n'étaient pas parfois sacrifiées sur l'autel de la didactique.